

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/79346>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

Tiempo rimado, tiempo cojo: una lectura bilingüe de Marías

Maarten Steenmeijer

En uno de sus lúcidos ensayos translaticios Javier Marías define la traducción poética como una actividad de la memoria. El traductor siente el texto original como una ausencia en su propio idioma y procura convertirlo en una presencia. Teniendo en cuenta la preponderancia de elementos musicales como ritmo y cadencia en la prosa mariesca y sus importantes efectos, no sería desatinado acercar las traducciones de la misma –y, más en concreto, las versiones holandesas– desde la perspectiva propuesta por el autor en ‘Ausencia y memoria en la traducción poética’ en aras de explicar las notables diferencias entre el efecto de los textos originales y el de sus versiones holandesas.

Pensándolo bien, no decimos la verdad cuando afirmamos que nos fascinan, encantan o apasionan Cervantes, Baudelaire, Melville, Clarín, Borges. Lo que en realidad queremos decir es que nos fascina, encanta o apasiona *una* obra o, a lo sumo, *algunas* obras del autor predilecto: el *Quijote*, *Les fleurs du mal*, *Moby Dick*, *La Regenta*, *Ficciones* y *El Aleph*. Esta es la regla. Raros son, en cambio, los casos en que de verdad nos fascina, encanta o apasiona *toda* una obra o *todo* un autor. Son raros, en realidad, los autores de los que no sólo *queremos* leer todo lo que han escrito –un deseo o propósito más bien anodino y presumido si se tiene presente que en muy pocas ocasiones se realiza– sino que, de hecho, leemos, volvemos a leer y seguimos leyendo y releando todo lo que ha escrito el autor en cuestión. Y ello no por razones profesionales o lealtad inveterada o movidos por un afán más bien neurótico que nos tienta a la lectura exhaustiva. El motivo es mucho más sencillo y visceral: porque los textos de este autor no dejan de fascinar, encantar y apasionarnos, traten de lo que traten, sean cuales sean los géneros en que los encasillamos.

¿Por qué se trata de una experiencia que sólo nos ocurre con unos pocos autores y por qué son precisamente ellos y no otros? Sin duda,

algún papel tiene lo que podríamos llamar una *tradición*, es decir la familiaridad que en el curso de los años desarrollamos con ciertas obras y ciertos autores. Pero esta tradición se convertiría en una lealtad rutinaria si no fuera sostenida o nutrida continuamente por un no sé qué que nos es entrañable: una singular manera de pensar y escribir que por razones difíciles de explicar y de explicitar ha llegado a formar parte de nosotros mismos: un estilo, un lenguaje, un ritmo, una voz.

El primer texto de Javier Marías que leí fue *Een man van gevoel*, la traducción holandesa de *El hombre sentimental* publicada por la prestigiosa editorial Meulenhoff en el año 1991. Leí un texto en que no faltaban formulaciones infladas, construcciones artificiales y torpezas estilísticas. Un texto que apenas me fascinaba y no me apasionaba para nada. Un texto, por cierto, muy distinto del que conocí no mucho tiempo después: *Corazón tan blanco*, la primera novela de Marías que leí en su versión original. Los primeros renglones me dejaron pasmado y cuando había llegado al final del primer capítulo quedé maravillado. La experiencia fue tan abrumadora que en un principio sólo me permitió el pensar primitivo que balbuceamos para nuestros adentros durante experiencias eufóricas. Así es que sólo se me ocurrieron superlativos patéticos como “éste es, sin duda alguna, el español más hermoso, más fascinante, más impactante que he leído jamás”.

La experiencia fue instantánea y, asimismo, duradera. Las largas oraciones que luego leí no sólo evocaron los pensamientos y razonamientos intrincados y digresivos de un hombre casado preocupado y angustiado por el pasado sentimental de su padre y por los posibles y temidos parentescos o correspondencias de éste con su propia vida sino también una absorbente cadencia que convirtió la lectura de *Corazón tan blanco* en mucho más que una experiencia intelectual: fue, igualmente, una experiencia *física*. Así fue y así seguiría siendo a partir de entonces: todos los textos de Marías – incluido *El hombre sentimental*, aunque no su versión holandesa sino el original que luego leí– me lleva a un singular estado de ánimo.

Ritmo y tiempo

En aras de una mayor comprensión de esta experiencia peculiar me parece útil destacar uno de sus síntomas: el ritmo en que leo la prosa

de Marías, que suele ser lento y pausado. En un principio, ese ritmo me fue impuesto por las largas e intrincadas oraciones, el variopinto e insólito vocabulario y la particular forma de razonar. Pero después de que me había familiarizado con estos rasgos estilísticos y discursivos, el ritmo de lectura, en vez de acelerarse, se redujo aun más. Hecho curioso: si la familiaridad tiende a provocar cierta impaciencia, prisa o incluso aburrimiento en el lector, en el caso de Marías aquélla atenúa el ritmo de lectura e intensifica la fascinación. No son raras las veces que, después de haber leído veinte o treinta páginas, no me apetece seguir leyendo por lo mucho que me ha llenado lo que acabo de leer y para disfrutar del estado de serenidad al que el lenguaje de Marías me lleva.

La serenidad: no es el efecto más evidente al que parece aspirar la prosa de Marías, que suele ser apreciada por los perturbadores procesos epistemológicos plasmados en ella. Como acierta Wyatt Mason,

[L]ike Nabokov in his *Antiterra*, like Faulkner in his imaginary South, Marías, from book to book but in one voice, has been mapping a country of his own, a Yoknapatawpha of the mind, full of tension between the desire to know and the fear of what knowledge costs. (Mason 2005: 94)

¿Cómo explicar, pues, ese efecto tan difícil de compaginar con lo que suelen ver o vivir los críticos especializados o los lectores comunes? Creo oportuno, en este contexto, traer a colación que Marías escribe sus novelas “sin mucho propósito y sin ningún objetivo del que pueda hablarse” (Marías 2001: 107), es decir partiendo de (y confiando en) la intuición. Marías no trabaja con mapa sino que –para acudir a la acertada metáfora que encabeza uno de sus artículos más citados– yerra con brújula. Para Marías, el punto de partida de lo que podría llegar a ser una novela no es una trama ni una serie de personajes sino una imagen, una situación, una oración, un fragmento, que en su origen no son nada del otro mundo pero que alcanzan su plena expresividad y significado cuando el autor los haya arropado en el curso de la gestación de la novela. Resulta atractivo tender un puente con el concepto de ‘strip-tease invertido’ acuñado por Mario Vargas Llosa:

Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus

encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas. Pero, claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. Otra diferencia es que en un strip-tease la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. La trayectoria es la inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido. Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción. (Vargas Llosa 1971: 7-8)

Quizá no sea desatinada la suposición de que las primeras palabras de *Corazón tan blanco* eran el germen u origen de la novela que inauguraría el éxito internacional del autor madrileño: “No he querido saber, pero he sabido que [...]” (Marías 1992: 11). No querer saber y, sin embargo, llegar a saber: a estas pocas palabras Marías les añade más de trescientas páginas que contienen relativamente pocos episodios y sucesos (o presuntos sucesos) pero que están atiborradas de observaciones, cavilaciones, celos y temores que contribuyen a que la novela tenga el significado, la profundidad y el misterio que el autor intuía al concebir su novela. Fue sólo después de haberla terminado cuando Marías se dio cuenta de que su novela

[...] trataba del secreto y de su posible conveniencia, de la persuasión y la instigación, del matrimonio, de la responsabilidad de estar enterado, de la imposibilidad de saber y la imposibilidad de ignorar, de la sospecha, del hablar y el callar. (Marías 2001: 109)

Tejiéndose una telaraña de cavilaciones, suposiciones, especulaciones, hipótesis y conclusiones, el intérprete recién casado que protagoniza *Corazón tan blanco* se convierte en una víctima de lo que el protagonista y narrador de *Todas las almas* había llamado “el pensamiento que hace rimas” (Marías 1989: 198). Se trata de un pensamiento “que unifica y asocia y establece demasiados vínculos” (ibídem), de una manera de pensar que después de *Corazón tan blanco* y su hermano mellizo *Mañana en la batalla piensa en mí* no ha dejado de tener más y más protagonismo en la narrativa de Marías, como ejemplifica la ‘falsa novela’ (palabras del escritor) *Negra espalda del tiempo* y los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*, la novela más ambiciosa y espaciosa del autor madrileño. Como es de todos sabido,

en ésta no faltan elementos horribles (v. gr. los vídeos a los que Jacques Deza queda invitado u obligado a ver por Tupra, su jefe), escenas emocionantes (v. gr. la verdad sobre la muerte de la esposa de Peter Wheeler que se revela hacia el final del tercer volumen), *cliffhangers* (v. gr. la enigmática identidad de la mujer del perro que llama a la puerta del edificio donde vive Deza, al final del primer volumen). Pero su materia prima o elemento constitutivo sustancial y esencial es la percepción o, mejor dicho, la filtración de la realidad por un pensar omnipresente que no para de “unificar, asociar y establecer vínculos”, relegando la trama o, si se quiere, la historia a un plano inferior. En este contexto, el volumen más paradigmático es, quizás, *Baile y sueño*, en el que un solo episodio —una velada en una discoteca inglesa— arranca más de cuatrocientas páginas de digresiones (desviaciones, bifurcaciones, paréntesis, incisos...). Entre, por un lado, el hilarante episodio en la pista de baile donde De la Garza se ve amenazado por el movedizo cuerpo lleno de extremos peligrosos y, por el otro, el angustioso episodio hacia el final del volumen, el narrador se indigna de no pocas groserías y rudezas que se han convertido en costumbres en los tiempos que corren, recuerda ciertas conversaciones con su padre, reivindica episodios olvidados de la Guerra Civil y predice el comportamiento de ciertas personas en ciertas circunstancias insólitas. De este modo, yerra de un tema, recuerdo o episodio a otro sin preocuparse mucho por la cronología o la trama, confiando en la coherencia de su pensar errabundo.

Los meandros tan característicos del discurso mariesco se mueven en una lenta cadencia que enlaza una larga serie de momentos privilegiados, amplificados o, para acudir a la metáfora acuñada por Marías, rimados por el narrador. Se trata de momentos que se encuentran, se repiten, reflejan o varían a nivel macroestructural y a nivel microestructural. Ejemplos de lo primero son las conversaciones del protagonista con Peter Wheeler y con Juan Deza, y la cuasi ejecución de Rafael de la Garza en los servicios de una discoteca inglesa protagonizada por Tupra y presenciada por Jacques Deza y, luego, los vídeos violentísimos vistos o vislumbrados por éste. El ejemplo más evidente de lo segundo sería el ominoso y muy elaborado arranque del primer volumen de *Tu rostro mañana*: “No debería uno contar nunca nada” (*FL*: 13). De esta manera, el discurso mariesco va creando una dimensión o experiencia temporal que se sustrae del sistema convencional en el cual el pasado, el presente y el futuro

constituyen entidades o categorías separadas y bien delimitadas aunque sin aspirar a una transgresión del tiempo o a una transcendencia al tiempo místico en que la conciencia vive la unificación, la mutualidad y la revelación. En la narrativa de Marías –dominada, como ya se ha apreciado, por un pensamiento literario hiperconsciente y errabundo– el pasado, el presente y el futuro se convierten en vasos comunicantes en que los momentos destacados y comentados por el narrador van formando un tiempo literario que se rebela contra el implacable tiempo que no deja de pasar y que, como Félix de Azúa propone en su brillante ensayo incluido en este volumen, sería, de igual manera, la esencia del tiempo mariesco pues éste es, según Azúa y a diferencia de lo que me propongo defender aquí, “unidireccional, no tiene regreso, es irrecuperable [y] se escinde en varias dimensiones, pero en todas ellas destruye sistemática y tercamente hasta hacernos desaparecer”.

El narrador no deja de ser consciente de que se trata de una lucha que es imposible ganar aunque, a pesar de ello, se empeña en seguir librándola. Se trata de una lucha que no sería imposible vincular a los tenaces intentos de Miguel de Unamuno de trascender el implacable tiempo de la modernidad y su concomitante conciencia de (y enfrentamiento con) su propia e irremediable y definitiva mortalidad. En ambos casos –el de Marías y el de Unamuno– se trata de una lucha librada en y por la literatura aunque me apresuro a añadir que en el discurso mariesco brillan por su ausencia la amargura y la desesperanza sufridas por el narrador unamuniano en su ‘eterna’ y nunca satisfecha pugna por un asidero metafísico:

Crear lo que no vemos, sí, crearlo, y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear y consumirlo de nuevo viviéndolo otra vez, para otra vez crearlo... y así en incesante tormento vital. Esto es fe viva, porque la vida es continua creación y consumición continua, y, por lo tanto, muerte incesante. (Unamuno 1970: 147)

La vida como un proceso de continua creación y consumición continua: son las dos caras de una idea fundamental y, a lo mejor, fundadora que suscita, de igual modo, la narrativa mariesca.

Tiempo y traducción

En términos discursivos, *Tu rostro mañana* es, sin duda, el resultado más monumental de esta creación o transmisión del tiempo rimado o

literario que, hasta la fecha, ha dado el trayecto narrativo de Javier Marías. Temáticamente hablando, sin embargo, hay que destacar *Negra espalda del tiempo* como la novela en que queda más elaborado y explicitado el efecto o dimensión temporal comentado aquí. No me parece desatinado afirmar que el concepto que da título a esta ‘falsa novela’ –se trata de una cita de Shakespeare que Marías ya había estrenado en *Todas las almas* y a la que, luego, aludiría en otros textos– constituye su fundamento conceptual. Lejos de delimitar o definir clara e inequívocamente este concepto, Marías lo explora en varias ocasiones en la segunda mitad de *Negra espalda del tiempo*. Significativamente, es en una de las impactantes páginas protagonizadas por Julianín, el malogrado hermano del autor, que Marías estrena el término en su novela (Marías 1998: 273). Más adelante, tienta la siguiente paráfrasis de lo que define como “la misteriosa expresión”:

[...] [e]l tiempo que no ha existido, [e]l que nos aguarda y también [e]l que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura, o quizá solamente la ficción. (Ibídem: 363)

Más adelante describe la negra espalda (o el revés) del tiempo como el lugar donde

[...] acaso transite todo, lo que está en el conocido tiempo y lo que él no conoce ni es por él registrado ni tomado en cuenta. Por esa negra espalda pueden también desfilar los hechos cuyos relato y memoria acaban por convertir en ficticios [...] (ibídem: 377)

Otro pasaje recalca que se trata de cierto estado o disposición de conciencia:

[...] a veces tengo esa sensación de que todos los ayeres latén bajo la tierra como si se resistieran a desaparecer del todo, el enorme cúmulo de lo conocido y lo desconocido, lo contado y lo silenciado, lo registrado y lo que nunca se supo o no tuvo testigos o fue ocultado, una masa ingente de palabras y acontecimientos, pasiones y crímenes e injusticias, de temores y risas y aspiraciones y ardores, y sobre todo de pensamientos, que son lo que más se transmite de unos intrusos y usurpadores a otros y entre las generaciones usurpadoras e intrusas [...] (ibídem: 278)

No sería desatinado calificar *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana* como dos supremos intentos de expresar o plasmar la voz de esta dimensión o tiempo,

[...] la voz antojadiza e imprevisible que sin embargo conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, esa voz que oímos permanentemente y que es siempre ficticia, yo creo, como tal vez lo es y lo ha sido y lo será hasta su término la que aquí está hablando. (Ibídem: 363-364)

Se trata, a lo mejor, del tiempo al que se refería Benet en la enigmática afirmación citada y problematizada ya en *Negra espalda del tiempo* y retomada en varias ocasiones por Jacques Deza en *Tu rostro mañana*: “a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común...” (ibídem: 363). Sea como fuese, el tiempo insinuado y aventurado por Marías es *real* en el sentido de que existe como *efecto*, como *experiencia*. Es cierto que, como recalcan casi todos los ensayos y artículos incluidos en este volumen, el pensar literario de Javier Marías es epistemológico y también, como propone Luis Martín-Estudillo en su perspicaz artículo, llamativamente visual. Pero el pensar o discurso mariesco también es otra cosa: es asimismo (y, quizás, sobre todo) *ritmo*, es decir, tiempo. A nivel microestructural lo es gracias a la cadencia creada por la sonora combinación, ordenación y movimiento de palabras y a nivel macroestructural lo es gracias al armonioso encadenamiento y movimiento de digresiones, elaboraciones e incisos que van creando el intrincado conjunto de temas y variaciones tan propio de la prosa mariesca.

Es fácil objetar aquí que son afirmaciones evidentes ya que el lenguaje es, por definición, ritmo. Pero el de Marías lo es de manera mucho más intensa y sonora, tanto que no sería descabellado afirmar que en la prosa de Marías el ritmo no sólo es materia prima del significante sino también lo es del significado, como tampoco sería desacertado sospechar que la brújula que permite al autor errar sin perderse y crear un pensar que es errabundo y al mismo tiempo preciso y coherente, se deja guiar por el ritmo que arranca y determina el proceso creativo. Se podría decir, pues, que el pensar literario de Marías está marcado por “‘contingent’ features of sound and rhythm”, para acudir a las palabras de Jonathan Culler (Culler 1997: 80). Es interesante que Culler se refiere aquí a la *poesía*: “It is the scandal of

Poetry that ‘contingent’ features of sound and rhythm systematically infect and affect thought” (ibídem). Como destaca Jan de Roder, al defender la tesis de que “poetry is a form of language use in which the ritual basis of language is experienced” (De Roder 2002: 19), la experiencia poética es, en primer lugar, una experiencia física, y no semántica, como sería el caso de la prosa narrativa, según De Roder. Una distinción similar aunque más flexible la hace Marías en ‘Ausencia y memoria en la traducción poética’, uno de sus lúcidos ensayos translaticios. En él, distingue entre dos definiciones de la traducción. Según la primera –la más difundida– la traducción sería “una operación consistente en trasladar un significado dado de unos significantes a otros sin que lo primero se pierda o cambie, o lo haga en el grado menor posible” (Marías 2001: 374). Según Marías, empero, la traducción no siempre es, a diferencia de lo que es la opinión comúnmente admitida, necesariamente “algo esencialmente distinto de la creación” (ibídem: 373). Matiza esta afirmación añadiendo que sólo se refiere a “las traducciones espontánea y libremente escogidas; en ocasiones, quizá, en algunas así aceptadas, y muy rara vez en aquellas que se llevan a cabo maquinalmente” (ibídem: 373-374) y, en particular, a la traducción poética. Centrándose en ésta en la sucesiva argumentación y elaboración de su tesis, Marías arguye que no hay una diferencia esencial entre la *creación* de un poema y la *traducción* del mismo ya que ambas son “la cristalización de una experiencia” (ibídem: 375). La diferencia entre las dos sólo es de orden cuantitativo pues si en el caso del poema la experiencia incipiente puede ser “un sentimiento, una vivencia, una idea, un pensamiento, una visión, un impulso, un instante, una lectura, el hacerse mismo del poema o cualquier otra cosa” (ibídem), en el caso de la traducción la experiencia es, por definición, literaria puesto que “la traducción de un poema es un acto de creación que toma como motivo, inspiración, fuente, causa, impulso o recuerdo una experiencia *literaria*” (ibídem: 376; la cursiva es mía).

Teniendo en cuenta la flexibilidad del argumento propuesto por Marías –que no excluye la posibilidad de que ciertas traducciones que *sensu stricto* no son poéticas sean creaciones también– y teniendo presente, además, la gran afinidad que tiene la prosa mariesca con la poesía gracias a su preponderante cadencia, no sería imposible definir la traducción de la prosa de Marías como la cristalización de una experiencia literaria. En ‘Ausencia y memoria en la traducción

poética' el autor especifica esta experiencia como la de sentir "el texto original como una ausencia" (ibídem: 378) que al traductor le toca convertir en una presencia en su propio idioma y, de este modo, hacer "reconocible" (ibídem: 376) esta experiencia. O para acudir a las palabras del autor: el traductor

[...] está haciendo presente algo ausente, algo que se ha convertido en pasado en el momento de atravesar la mente del traductor y sentirlo éste como carencia. Lo siente como tal a través de la memoria. El traductor no posee del texto original más que su recuerdo. Ha de reconstruir lo que en su memoria está deshecho, es fragmentario –toda lengua aislada, como el propio recuerdo, como el olvido, es por se fragmentaria, parcial–, y ha de darle una forma particular, que sólo él, cada traductor personalmente, puede forjar, sintiéndola como necesaria, como necesariamente *esa*, y con entera independencia de que el origen del recuerdo concreto pueda ser común a un número indefinido de traductores (por eso cada época vuelve a traducir). La traducción es una actividad de la memoria. [...] [P]ero en contra de lo que tal vez se tendería a pensar por la presencia física del texto original, no puede ser revivido como algo presente, porque el recuerdo no es exactamente ese texto original, sino lo que de él queda en la memoria del traductor. Lo que sí resulta posible, como es natural, es que dicho recuerdo se vaya modificando y alterando infinidad de veces, al igual que acontece con cualquier otro recuerdo, sea de la índole que sea. (Ibídem: 379-380)

Marías recalca que se trata de una experiencia única pero ello no nos permite concluir que cualquier resultado (que, como ya hemos comprobado, abarca más que la traducción de la poesía propiamente dicha) sea aceptable. Para empezar, me parece pertinente recordar que la traducción poética es, de hecho, una creación, una invención. Luego, sería razonable requerir que aquélla surta un efecto que no sea igual al del texto original (obviamente, no puede serlo: la equivalencia es, por definición, imposible en la traducción) pero sí parecido, afín, similar o próximo. En el caso de la prosa eminentemente rítmica o poética es aún más urgente insistir en este requerimiento si seguimos el argumento de Marías de que la traducción poética es una actividad de la memoria si se tiene presente que nuestra memoria musical es, a diferencia de nuestra memoria visual, mucho más fiel o universal, como nos recuerda Oliver Sachs en *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*:

There are attributes of musical imagery and musical memory that have no equivalents in the visual sphere, and this may cast light on the fundamentally different way in which the brain treats music and vision. This peculiarity of music may arise in part because we have to *construct* a visual world for ourselves, and a

selective and personal character therefore infuses our visual memories from the start –whereas we are given pieces of music already constructed. A visual or social scene can be constructed or reconstructed in a hundred different ways, but the *recall* of a musical piece has to be close to the original. We do, of course, listen selectively, with differing interpretations and emotions, but the basic musical characteristics of a piece –its tempo, its rhythm, its melodic contours, even its timbre and pitch– tend to be preserved with remarkable accuracy. (Sachs 2008: 51-52; la cursiva es mía)

Traducciones

Más arriba he apuntado que la lectura de la versión holandesa de *El hombre sentimental* era una experiencia muy distinta a la de las novelas originales que luego leí. En lo sucesivo, no sólo he leído las versiones originales de las novelas de Javier Marías sino también, en mi calidad de crítico literario para varios periódicos y revistas holandeses, sus versiones holandesas, todas realizadas por la misma traductora. Y, lamentablemente, todas éstas me han producido la sensación de que estaba leyendo a otro autor del que leía en español. Un autor más bien torpe y presumido que da la impresión de escribir por encima de sus posibilidades, de presumir más de lo que es capaz de plasmar en palabras.

La diferencia entre los dos autores no se ha reducido en el curso de los años, como ejemplifica el siguiente fragmento de *Jouw gezicht morgen 2. Dans en droom*, el último volumen de *Tu rostro mañana* vertido al holandés. Veamos el antológico arranque del libro:

Richtte maar nooit iemand een verzoek tot ons, vroeg men ons maar nauwelijks iets, geen enkele raad of gunst of lening, zelfs geen aandacht, vroegen anderen ons maar niet naar hen te luisteren, naar hun armzalige problemen en hun pijnlijke conflicten die zozeer gelijk zijn aan de onze, hun onbegrijpelijke twijfels en hun onbeduidende verhalen, zo vaak onderling verwisselbaar en altijd al beschreven (het scala van wat verteld kan worden is niet zo breed), of wat men vroeger ‘smarten’ noemde, wie heeft ze niet en wie ze niet heeft zoekt ze wel, “ongeluk is een verzinsel”, citeer ik vaak bij mezelf [...] (Marías 2006c: 9)

El texto original reza así:

Ojalá nunca nadie nos pidiera nada, ni casi nos preguntara, ningún consejo ni favor ni préstamo, ni el de la atención siquiera, ojalá no nos pidieran los otros que los escucháramos, sus problemas míseros y sus penosos conflictos tan idénticos a los nuestros, sus incomprensibles dudas y sus meras historias tantas veces intercambiables y ya siempre escritas (no es muy amplia la gama de lo que puede

intentar contarse), o lo que antiguamente se llamaban cuitas, quién no las tiene o si no se las busca, “la infelicidad se inventa”, cito a menudo para mis adentros [...] (BS: 13)

Lo que es coherente e impactante en el original se diluye y es motivo de confusión en la traducción. El primer factor que hace falta destacar son los desplazamientos, descuidos, ambigüedades y errores semánticos:

- ‘aandacht’ (‘atención’) en lugar de ‘geleende aandacht’ (‘el [préstamo] de la atención’)
- ‘anderen’ (‘otros’) en lugar de ‘de anderen’ (‘los otros’)
- ‘beschreven’ (‘descritos’) en lugar de ‘geschreven’ (‘escritos’)
- ‘zozeer gelijk’ (‘hasta tal punto idénticos’) en lugar de ‘zo gelijk’ (‘tan idénticos’)
- ‘wat verteld kan worden’ (‘lo que puede contarse’) en lugar de ‘wat men kan proberen te vertellen’ (‘lo que puede intentar contarse’)
- ‘smarten’ (‘dolores’) en lugar de ‘kommer’ (‘cuitas’)

El caso de “vroeg men ons maar nauwelijks iets” es más complicado y revela un defecto grave y crónico de la traducción. Se trata de una frase ambigua que puede interpretarse como ‘no se nos preguntara apenas nada’, lo que sería una traducción poco precisa y más bien torpe de “ni casi nos preguntara”. Además, “vroeg” también puede interpretarse como ‘pidiera’. En lo que sigue resulta que ésta es la interpretación que le ha dado la traductora pues “geen enkele raad” no se enlaza con “Richtte maar nooit iemand een verzoek tot ons” (“Ojalá nunca nadie nos pidiera nada”), como dicta el texto original, sino con “vroeg men ons maar nauwelijks iets” (“ni casi nos preguntara”).

Aquí topamos con un rasgo esencial de la versión holandesa de *Baile y sueño* (y de todas las demás traducciones holandesas de las novelas de Marías): el vínculo deficiente, ausente o erróneo entre las unidades sintácticas. Otro ejemplo sería la bifurcación de “nadie” en las primeras dos unidades sintácticas, que figura como “iemand” (“nadie”) en la primera y como “men” (“se”) en la segunda, debilitando considerablemente el vínculo entre las dos. Otro tanto vale para la débil traducción de “ojalá”, constituyente que podría considerarse como el elemento estructurador o sustento sintáctico más importante de este fragmento y que en la versión holandesa queda escamoteado. Es sintomático, asimismo, que en el texto holandés no quede claro cómo hay que enlazar “of wat men vroeger” (“o lo que

antiguamente”) con lo anterior aunque sólo hubiera hecho falta añadir una preposición para esclarecerlo: ‘of *naar* wat men vroeger’.

Los errores, imprecisiones y torpezas semánticos y estilísticos señalados y los que por falta de espacio (y para no aburrir más al lector) no pueden ser comentados aquí están en la base de lo que es, a mi modo de ver, el defecto más esencial y grave del texto holandés: la ausencia de una cadencia, de un ritmo coherente y sostenido. Las consecuencias son trascendentales: los procesos epistemológicos tan característicos del pensar mariesco se ven privados de uno de sus fundamentos o sustentos formales más importantes y se deshacen en fragmentos sueltos que impiden al lector tener la experiencia literaria del original: la de entrar en la negra espalda del tiempo, la de vivir *otro* tiempo, el tiempo literario del pensar mariesco. Así, a este lector bilingüe no le queda otro remedio que recordar las palabras con las que Javier Marías remató su discurso inaugural en la Real Academia: “No, esto no fue así” (Marías 2008: 39) y las de Clarín en su perspicaz ensayo ‘Las traducciones’:

Para traducir literatura hay que ser literato; para traducir obras donde el buen gusto tiene que penetrar la idea del arte del autor, se necesita un artista de buen gusto también y hábil para hacer en el propio idioma los primores que el original hizo en el suyo; y si de menos necesita la invención (y aun ésta en cierta parte también es suya) tiene el nuevo trabajo de sujetarse a pensamiento ajeno y de buscar *equivalencias en efectos de lenguaje* que no siempre parecen fácilmente, y a veces no quieren parecer. (Alas 1990: 243; la cursiva es mía)

No me parece desatinada la sospecha de que la disolución o disipación de “los primores” de los textos originales ha marcado en no poca medida la recepción de las novelas de Marías en los Países Bajos, que ha sido más bien modesta en comparación con la de países como Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos. Sucesivamente, han sido traducidas y publicadas por Meulenhoff todas las novelas de Marías a partir de *El hombre sentimental*. No han faltado las buenas críticas pero dejaron de surtir el efecto que han tenido en otros países: en los Países Bajos Marías sigue siendo un autor que tiene asombrosamente pocos lectores. ¿Cómo explicarlo? Me parece razonable sospechar que el juicio de los críticos ha sido marcado por el prominente prestigio que ha llegado a tener Marías en otros países mientras que el juicio de los lectores comunes y corrientes sólo o casi exclusivamente está basado en las versiones holandesas de

las novelas de Marías y que éstas no tenían el suficiente ‘encanto’ como para generar y, menos aún, continuar la publicidad de boca en boca imprescindible para crear y mantener una reputación literaria sólida y duradera.

Teniendo en cuenta esta notable diferencia, sería coherente conjeturar que las traducciones al inglés, alemán, francés e italiano están más logradas que las traducciones al holandés. Los elogios vertidos al respecto en las reseñas publicadas en revistas y periódicos prestigiosos como *The New Yorker* (“resourcefully translated”), *Times Literary Supplement* (“admirably translated”), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (“in ein leuchtendes Deutsch übertragen”), *Le Temps* (“rend parfaitement la virtuosité de Marías”), *La Stampa* (“sempre nella bella versione di Glauco Felici”) confirman nuestra suposición. Desgraciadamente, evaluar y juzgar las traducciones a los idiomas mencionados estaría fuera de mi competencia. Sin embargo, no quiero dejar desaprovechada esta oportunidad para posibilitar a los lectores competentes formar su propio juicio, razón por la cual termino este apunte translaticio citando las versiones inglesa, alemana, francesa e italiana del fragmento comentado más arriba:

Let us hope that no one ever asks us for anything, or even enquires, no advice or favour or loan, not even the loan of our attention, let us hope that others do not ask us to listen to them, to their wretched problems and their painful predicaments so like our own, to their incomprehensible doubts and their paltry stories which are so often interchangeable and have all been written before (the range of stories that can be told is not that wide), or to what used to be called their travails, who doesn’t have them or, if he doesn’t, brings them upon himself, “unhappiness is an invention”, I often repeat to myself [...] (Marías 2006a: 3)

Wollte Gott, daß niemand uns jemals um etwas bittet oder auch nur fragt, weder um einen Rat noch um einen Gefallen oder ein Darlehen, nicht einmal um Aufmerksamkeit, wollte Gott, die anderen bäten uns nicht, ihnen zuzuhören, ihren jämmerlichen Problemen und ihren peinlichen Konflikten, die den unseren so sehr gleichen, ihren unbegreiflichen Zweifeln und ihren bloßen Geschichten, die so austauschbar und immer schon geschrieben sind (sie ist nicht sehr breit, die Skala dessen, was man versuchen kann zu erzählen), oder den früher einmal so genannten Nöten, wer hat sie nicht oder sucht andernfalls nicht nach ihnen, “das Unglück erfindet man”, zitiere ich oft für mich [...] (Marías 2006b: 11)

Si seulement personne ne nous demandait jamais rien, ne nous posait aucune question, ou presque, ni conseil ni service ni prêt, pas même de prêter l’oreille, si seulement les autres ne nous demandaient pas de les écouter, leurs misérables problèmes et leurs conflits pénibles, si semblables aux nôtres, leurs doutes

incompréhensibles et leurs simples histoires si souvent interchangeables et toujours déjà écrites (la gamme de ce qu'on peut essayer de raconter n'est pas très étendue), ou ce que jadis on appelait des affres, qui n'en a pas, ou ne se les cherche, "le malheur s'invente", je cite souvent ces mots pour moi-même [...] (Marías 2007a: 13)

Magari mai nessuno ci chiedesse nulla, e quasi non ci domandasse, nessun consiglio né favore né prestito, neppure quello dell' attenzione, magari non ci chiedessero gli altri di ascoltarli, i loro problemi miseri e i loro penosi conflitti così identici ai nostri, i loro incomprensibili dubbi e le loro insignificanti storie tante volte intercambiabili e già sempre scritte (non è troppo ampia la gamma di ciò che si può tentare di raccontare), o quelle che anticamente venivano chiamate afflizioni, chi non ne ha o altrimenti ne va in cerca, "l'infelicità s'inventa", cito spesso tra me [...] (Marías 2007b: 5)

Bibliografía

- Alas, Leopoldo ('Clarín'). 1990. 'Las traducciones.' En: *Nueva campaña*. Barcelona: Lumen: 241-245.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- De Roder, J.H. 2002. 'Poetry: The Missing Link?' En: Frank Brisard y Tanja Mortelmans (eds.), *Language and Evolution*. Antwerpen: Antwerp Papers in Linguistics. Universiteit van Antwerpen: 15-27.
- Marías, Javier. 1989. *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.
- . 1992. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.
- . 1998. *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- . 2001. *Literatura y fantasma. Edición ampliada*. Madrid: Alfaguara.
- . 2002. *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
- . 2004. *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara.
- . 2006a. *Your Face Tomorrow. Volume Two. Dance and Dream* (tr. Margaret Jull Costa). New York: New Directions.
- . 2006b. *Dein Gesicht morgen 2. Tanz und Traum* (tr. Elke Wehr). Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 2006c. *Dans en droom. Jouw gezicht morgen* (tr. Aline Glastra van Loon). Amsterdam: J.M. Meulenhoff.
- . 2007a. *Ton visage demain (II). Danse et rêve* (tr. Jean-Marie Saint-Lu). Paris: Gallimard.
- . 2007b. *Il tuo volto domani 2. Ballo e sogno* (tr. Glauco Felici). Torino: Einaudi.
- . 2008. *Sobre la dificultad de contar*. Madrid: Real Academia Española.
- Mason, Wyatt. 2005. 'A Man Who Wasn't There. The Clandestine Greatness of Javier Marías.' En: *The New Yorker* (14 de noviembre): 90-94.
- Sachs, Oliver. 2008. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. New York: Picador.
- Unamuno, Miguel de. 1970. 'La fe'. En: *El caballero de la triste figura*. Madrid: Espasa-Calpe (quinta edición): 145-159.
- Vargas Llosa, Mario. 1971. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.